AÑO XXXIV — Nº 1704

EL DIA

MONTEVIDEO, SETIEMBRE 12 DE 1965

Suplemento Dominical fundado por don Lorenzo Batlle Pacheco el 2 de octubre de 1932



Hon. Giuseppe Sáragat

Quinto Presidente de la República Italiana que, en los primeros días de la semana entrante visitará Montevideo, en viaje de confraternidad por Sudamérica, preparándose en su honor los homenajes correspondientes a la alta representación que inviste de un pueblo hermano, al que nos vinculan la raza, la historia y el afecto.



Media-caña "El Placer de los Vencedores" de Francisco J. Debali. (Facsímil de "La Música en el Uruguay").

DANZAS TRADICIONALES URUGUAYA

LA MEDIA CAÑA

COMO lo señaláramos en un artículo anterior, fue Hilario Ascasubi quien popularizara, al máximo, la Media Caña, como forma lírica de intención política. El poeta utilizó las letras de esta danza popular, tan popular por ese entonces como la odiada "Refalosa" de los mazorqueros, para combatir, si se quiere con sus mismas armas de demagogia gauchesca, a la brutal tiranía de Juan Manuel de Rosas, que pretextando apoyar el retorno al poder del derrocado Gral. Manuel Oribe, ex presidente oriental, tiñó de sangre los campos de nuestra patria y asedió durante una década a Montevideo, que mereció por ello el nombre de Nueva Troya; provocando así la intervención armada de Francia e Inglaterra, que vieron peligrar la independencia política del Uruguay, que tan útil resultaba a sus colonialismos económicos.

Por ese entonces la Media Caña había perdido, casi por completo, su carácter de danza colectiva y ha pasado a ser danza de pareja independiente, a veces enlazada, a veces suelta, según lo ilustran algunos grabados como el que acompañamos, tomado del tomo II de las obras de Ascasubi. Este grabado muestra precisamente a la pareja en momentos de ejecutar la figura que le da nombre a la danza y contradice lo afirmado por algunos autores de que siempre fue danza colectiva, lo que también parece le ocurrió al Cielito.

Nosotros pensamos, que a diferencia del Pericón, que siempre conservó su carácter de danza colectiva, de ahí quizás su preponderancia, estas otras, al entrar en su poderío final, antes de su desaparición, se convirtieron, un poco a imitación de las nuevas formas que se folklorizaban por entonces (vals, polca, mazurca, etc.) en danzas de pareja sola y más que nada en un valsado enlazados, con algunas de las clásicas figuras, como la propia media caña, las vueltas redondas con castañetas, los zapateos y zarandeos, o cabriolas, o betún, etc.

Si de nuestro Cielito, en la Banda Oriental, puede decirse, sin temor a equívoco, que carecemos de pautación antigua alguna, de la época de su auge, con la Media Caña tenemos algo más de suerte, pues es precisa de esta pieza, la pautación más antigua registrada d especie folklórica musical uruguaya.

En 1839, Francisco José Debali, el distinguido tro húngaro, autor de la música del Himno Nacional guayo, escribe una fantasía musical "A la Batalla de gancha"; una de sus partes, pues tiene carácter descrip se titula "El placer de los vencedores dedica esta M Caña al Músico Mayor del Ejército". Parece hasta o decir que el tema en su aspecto folklórico aparece desfigurado y así podemos comprobarlo con la trans ción del trozo correspondiente de partitura; como gra insertamos el facsímil tomado de la obra del Prof. L Ayestarán (págs. 666 y 667, de "La Música en el guay").

Otras partituras de Media Caña, de fecha no posterior a la mencionada, ha investigado el propio Ayestarán, pero todas ellas, como lo ha declarado él mo, con real sinceridad científica, adolecen de tener "aire" muy poco folklórico, aparecen en general c "muy españolas", pues es evidente, que se trata de a taciones o arreglos para música culta.

En el Tomo III de las obras de Ascasubi, y a él t mos que volver a falta de otros documentos, figura e pág. 74 la letra de una "Media Caña Gaucha", dedic al triunfo de los patriotas en el Cerro de Montevi sobre los soldados de Rosas en 1843. Y en la pág. 1 figura la Media Caña Salvaje del Río Negro. Pero la llamativa y conocida de todas las de esta serie es la figura en la pág. 135 y siguientes, titulada Media C del Campo para libres, escrita a raíz de la batalla Cagancha en 1839, y que dice en uno de sus más feli versos:

"Querélos mi vida — á los Orientales
que son domadores — sin dificultades.
¡Que viva Rivera! ¡Que viva Lavalle!
Tenemeló á Rosas... que no se desmaye"

La media-caña de San Borombón del "Paulino Lucero" de Hilario Ascasubi.

La media-caña en campaña. (Litografía de Carlos E. Pellegrini perteneciente al álbum "Recuerdos del Río de la Plata". (Aproximadamente de 1830).

No obstante, es en el "Aniceto El Gallo Gacetero rosista y Gauchi-Poeta Argentino, Extracto del Periódico e este Título Publicado en Buenos Ayres el año 1854 otras poesías inéditas" (París, Imp. de Paul Dupont, 872), que es el tomo II de las referidas obras de Ascabi donde encontramos el material más sabroso para uestro estudio, en especial en lo que se refiere a coreoafía de la Media Caña.

En la pág. 212, se describe la Media Caña en San orombón, la que está interpretada en el grabado que sertamos, donde dice:

"Velay, Pilar, la Porteña
linda de nuestra campaña,
bailando la media caña:
vean si se desempeña,
y el garbo con que desdeña
los entros de ese gauchito,
que sin soltar el ponchito
con la mano en la cintura
le dice en esa postura:
¡Mi alma! yo soy compadrito".

Pero en la pág. 458 y siguientes, figura la que nos esulta más interesante porque hace reiteradas referencias n la letra a las figuras de la danza. Se titula "La Tartanuda ó la Media Caña", que cantó un corneta porteño para que la bailaran en sus cantones los defensores de Buenos Aires en la noche víspera del 3 de febrero de 1853, cuando amenazó el ex Coronel Lagos que tomaría "a viva uerza la plaza de Buenos Aires", que dice:

"Co... co...mo soy tartamudo,
pueden dispensar,
si llego en ciertas coplas
a tarta...mudear.
Centinela, alerta! — se oye en el cantón
á la primera güelta — Oído y atención,
cadena y bailar
que yo con mi changango
me voy á explicar".

....

"Esos mozos merecen
por guapetones
que les pongan blanditos
los corazones.
Zarandiate, mi alma — lucí la cadera
hacétele un arco — Porteña embustera.
Ahora mesmito
en el betún largale
un cariñito".

Dice la nota: "El betún: cierta cabriola muy graciosa, que se hace al fin de cada verso que se canta y se baila en la media caña".

....

"A esa rubia rosada,
por darle un beso,
le pondría á sus plantas
todo el Congreso.
Ahora que me acuerdo... ¡Qué fatalidad!
Escuchen la infausta — triste novedá...
¡Jesús qué pena!
Atención, atención,
y hagan cadena.

....

Con que, será patrones,
hasta mañana;
y ahora que los cantones
tocan la diana...
¡uerte, vida mía: gritá corazón,
¡Que viva, que viva la Federación!
Vuelta redonda:
todo el mundo á ese grito...
¡Viva! responda".

La Media Caña, como el Cielito, perdió su vigencia folklórica en nuestro país hacia 1870, o quizás un poco antes, de ahí que no quedan hoy día, ni aún guitarreros muy viejos que la tengan en su repertorio, ni aún como especie lírica, y mucho menos, informantes vivientes que recuerden nada referente a su forma coreográfica o que la hayan visto bailar a sus mayores en su juventud.

Fernando O. ASSUNCAO
(Especial para EL DIA)



Media-caña para piano, copia de Debali (de la misma obra).

MIRADOR



PICASSO VISTO POR SU FOTOGRAFO. — Escribir un nuevo libro sobre Picasso es ya tarea más que aventurada. Sólo pueden intentarlo personas privilegiadas que podrían dar algo nuevo de su vida secreta. Tal es lo que ofrece Brassai, su fotógrafo. Sus *Conversaciones con Picasso* son la obra del día, que se vende en París como pan. Aunque las intimidades son muchas, y quizás algunas no le hagan favor a Picasso, no hay una página en donde pudiera señalarse mala intención, perfidia o deslealtad como la del secretario que escribió *Anatole France en Pantuflas*. Brassai', fuera de ser el fotógrafo que Picasso ha escogido con exclusión de todos los demás, ha sido dibujante, pintor. Tiene un sentido crítico y una admiración sin sombras por el maestro. Además, excelente escritor. Ya se había distinguido con otra biografía de un personaje, humano hasta donde esta palabra pueda significar algo. Pero un personaje que en todo sentido es el polo opuesto a Picasso. Se trata, sencillamente, de María. María, su sirvienta...

Brassai' ha trabajado con Picasso desde antes de la guerra. Lo conoció cuando ya era famoso. Tenía una flamante Hispano-Suiza con chofer de librea, apartamento en la Rue La Boétie — arreglado en perfecto orden burgués por Mme. Picasso —. Lo suyo era el piso superior: un estudio de espléndido desorden, de furioso trabajo, de encierro fecundo, la olla podrida de su cocina mágica donde pintaba, hacía escultura, inventaba... Además, tenía un castillo, con capilla del siglo XIII, en un lugar apartado, a cien kilómetros de París, rodeado de jardines y misterio, a donde no llegaba sino él. Allá trabajaba sus esculturas. Las que hasta ese momento nadie conocía. Brassai' fue el escogido para verlas, para preparar las fotografías del libro. Trabajó ese día Brassai' como un virtuoso, como un esclavo, como el amigo que empezaba a ser. Todavía, en la noche, al salir, a la luz de los deslumbrantes faros de la Hispano-Suiza, el fantasma del castillo creció dentro de las sombras a la vista del fotógrafo. Sacó esta última imagen como quien coloca el siglo XIII bajo la revelación violenta del XX.

El libro de Brassai' vale por dos. El relato está ilustrado, y las fotografías son, como en el caso del castillo, fantásticas. Decir fantástico no está mal. El gran retrato que Brassai' ha hecho de su héroe es el de hombre cualquiera, bien vestido, de pie, sencillamente seguro de sí mismo, con el cigarrillo en la mano, pero que mira a la cámara con unos grandes ojos tranquilos que tienen el magnetismo de un pájaro nocturno. Se ve la fotografía, y sin saberse por qué los ojos pasan a clavarse en quien la mira. No hay truco, nada singular. Sencillamente, se trata de unos ojos fantásticos. El hombre de entonces tenía entronizado en su estudio un gran lienzo del aduanero Rousseau. En su colección, Matisse, Braque, Modigliani... Cézanne, Le Nain, Courbet, Renoir... El Greco le obsesionaba. Influyó en su época azul.

*

Eran los tiempos del Café Flora y de Les Deux Magots, de todos los experimentos y audacias, y luego, del apagón, de las bestias apocalípticas: Francia invadida, París bajo los nazis, España como aparece retratada en Guernica. Hacer un libro de fotografías de arte era lo mismo que conspirar. Conspiraron, hasta que un día se encendieron los tricolores, París levantó la frente, las audacias se duplicaron. Picasso pinta, escribe, hace teatro. EL DESEO AGARRADO POR LA COLA, de Picasso, se representó en el apartamento de Michel Leiris. Entre los asistentes estaban muchos escritores, Braque, y los Anchorenas, "riquísimos argentinos, que con todos sus millones no lograron que Picasso les pintara la puerta que les había ofrecido". Director de escena era Camus. Los actores: Leiris en el papel de Patagón; Raymond Queneau, la Cebolla; Sartre, la Esquina Redonda; Georges Hugnet, la Angustia Gorda; Jean Aubier, las Cortinas; Jacques-Laurent Bost, el Silencio. Los papeles femeninos estuvieron a cargo de la bella actriz Zanie de Campan, Louise Leiris, Dora Maar y Simone de Beauvoir... "Tienes las piernas espléndidas y el ombligo bien modelado; el talle fino y los senos perfectos; el arco de las cejas juguetón. Tu boca es un nido de flores, tus caderas un sofá y el estribo de tu vientre un palco para las corridas de toros en las arenas de Nimes. Tus nalgas son unas sartenes y tus brazos una sopa de alas de tiburón. Pero, mi coliflor, mi pato, mi lobo, me enloqueces!"

Le pregunta un día Brassai' a Picasso por qué esa idea de tener reloj de cadena. "Porque todos mis bolsillos están desfondados". Muestra uno a uno los forros, y es verdad. Un día, encolerizado, grita: "Mi lámpara de bolsillo se me ha perdido: la tenía aquí..." Le cuenta Brassai' que ha estado en las excavaciones de Saint Remy y que no se da un golpe sin que se encuentre una moneda. "Es insensato que se encuentren tantas monedas romanas — dice Picasso —. Se diría que los romanos tenían los bolsillos desfondados. Dejaban monedas por donde pasaban. Hasta en el campo... Quizás esperando a que retoñaran..." El maestro sabe lo que dice. Picasso es eso: un bolsillo sin fondo. Retoñarán....

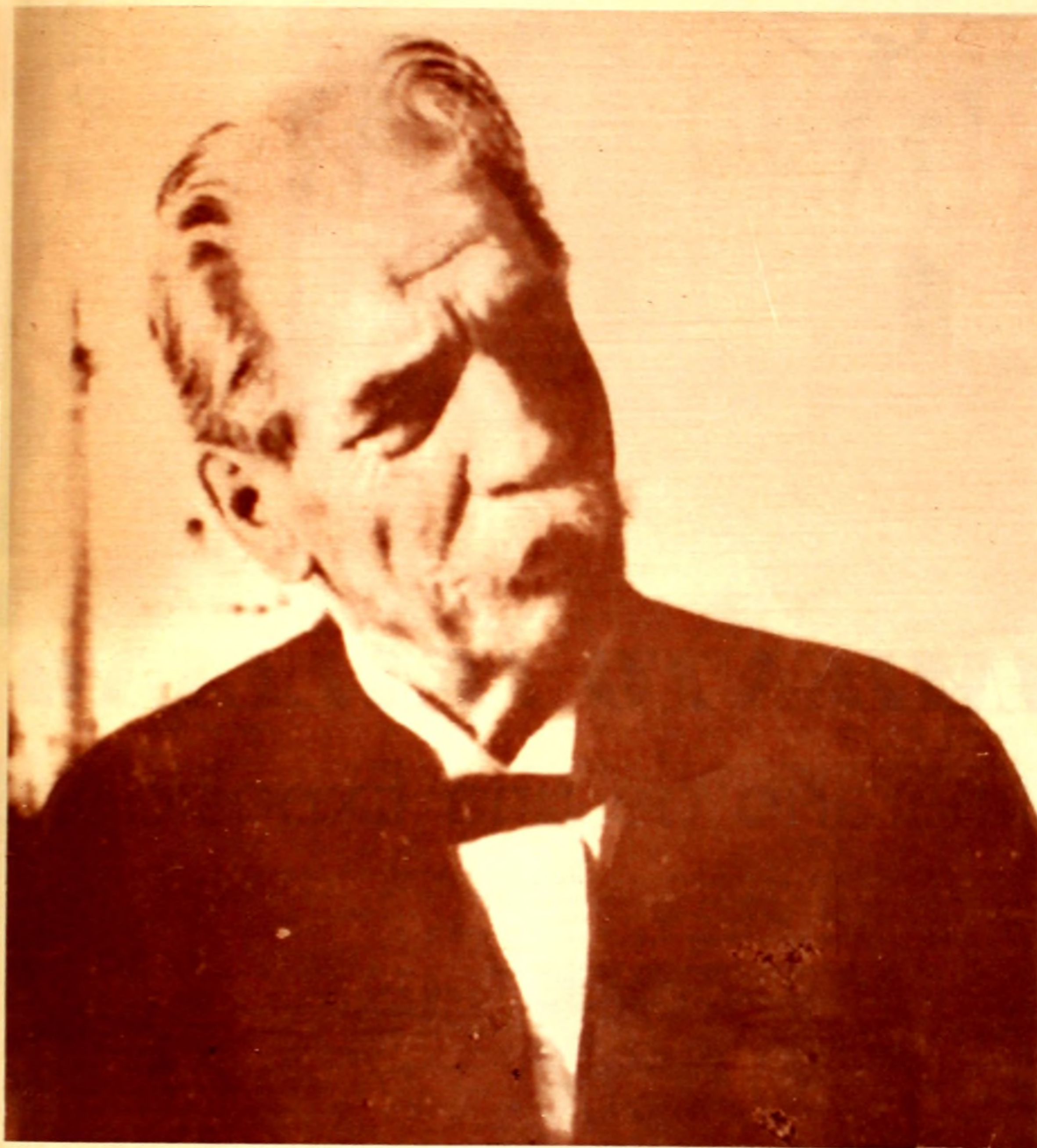
EL ARTE MODERNO Y EL "BUFFET FROID". — Amar Nath Sehgal es un escultor de la India a quien se ha recibido con todos los honores en París, por cuanto hindú. Por la televisión se le ha hecho una entrevista de quince minutos, consagración que en vano buscan decenas de buenos artistas. En los noticieros cinematográficos se ha divulgado en una semana, a toda Francia, lo más saliente de su obra. Y en el Museo de Arte Moderno, a donde sólo llegan quienes van a quedar en la historia, se le han dado las salas de honor. Es obvio que el escultor de la India tiene un valor que han podido apreciar muy bien los entendidos. Pero, además, y por encima de toda otra consideración, es una figura del Tercer Mundo, y al tercer mundo hay que tenderle la carpeta roja para que baje del avión. Si obras como las de Amar Nath Sehgal vienen de otra parte, no hay para quien las traiga carpeta roja. En este caso, los honores rendidos al escultor del Tercer Mundo se extienden a la champaña, y a los emparedados del "buffet froid". Una muestra de arte moderno se compone de muchas cosas diversas: la inauguración con gente de sociedad y espléndido ambigú, la crítica preconvenida, algunas anécdotas fabulosas sobre los caprichos y aventuras del artista... y las obras que sirven de pretexto para todo.

*

Se ha anunciado la apertura de la muestra de Amar Nath Sehgal en el Museo de Arte Moderno para tal fecha. Una joven pintora llega al Museo, compra su billete, y avanza movida de la mayor curiosidad. El ujier que recibe los billetes le dice: Señora: usted no puede entrar; este es un billete ordinario, y hoy sólo se admite a los invitados. La pintora responde: Y, si es así, ¿por qué me han vendido el billete? El ujier vacila, y le dice: —Siga usted. La joven pintora se entrega a ver las esculturas y, con la mayor honradez, no se acerca al buffet. La fiesta

ALBERT SCHWEITZER

LA MUERTE DE UN APOSTOL



FUE uno de esos seres en quienes culmina la humanidad entera, en lo que tiene el hombre de más noble y elevado. La plenitud moral embelleció en él, las virtudes sobresalientes del talento, y la vida plasmó un verdadero arquetipo, de esos capaces de representar, de siglo en siglo, lo mejor de la inteligencia universal.

Albert Schweitzer fue lección de sinceridad, de abnegación, de desinterés, y poseyó en alto grado la maravillosa humildad ejemplar que sólo alcanzan los espíritus verdaderamente grandes. Desde niño supo compadecer a los desheredados, y la curiosa obstinación, que obligaba al noble vicario de Günsbach a castigar al hijo, por no querer vestirse según su condición social porque lo sentía como afrenta para los niños pobres del pueblo, y hasta el remordimiento de la buena comida hogareña, ante el hambre de algunos compañeros, perfilan desde temprano su desprendimiento y su filantropía. Tímido y dulce fue siempre, desde la infancia, el futuro sabio, que antes de serlo estudió música, teología y filosofía; profundizó en la vida y la obra de Bach, dio conciertos; predicó desde el púlpito la necesidad de paz y amor entre los hombres. Y llegado a la treintena, con el alma rica y facetada, emprendió otro camino, el decisivo: la medicina. Sentía como un deber, restituir su juventud feliz. Y así quiso que fuera su destino: restitución, maravillosa devolución de dones, para "servir como ser humano", a otros seres humanos desposeídos y sufrientes. No buscó los caminos fáciles; su vocación le llevó lejos, a hundir en el corazón del Africa una juventud espléndida, y allí pasó la vida y arribó a la gloriosa ancianidad, en un retiro hacia el cual, sin embargo, iban las miradas admirativas y conmovidas del mundo.

Una singular sensibilidad le dio la perfección interior; Schweitzer creía en la imprescindibilidad de la emoción, sin la cual todo se volvía "feo e insensato". Y tuvo aptitudes para toda empresa intelectual, pese a no sentirse, en la adolescencia, "bien dotado sino para la historia". Y es curioso que el investigador científico que sería más tarde, en sus años de estudiante prefería atenerse al misterio inexplicable de la naturaleza, antes que atender las explicaciones racionalistas que no le satisfacían: "Me parecía ridículo que el viento, la lluvia, la nieve, la escarcha, la formación de las nubes, la combustión espontánea del heno, los vientos alisios, la corriente del golfo, el trueno y el relámpago hubiesen encontrado su explicación. Especialmente me parecía siempre un enigma la formación de las gotas de lluvia, de los copos de nieve y del granizo". Indudablemente, en la frescura de estos recuerdos ,está latiendo la presencia de un espíritu sensitivo, inclinado a la poesía y la música, siempre orientado "por el anhelo de lo lejano", siempre por "el sentido de lo solemne y el deseo de tranquilidad y recogimiento sin lo cual no puedo imaginar mi existencia", y que a los siete u ocho años aprendió, grabándolo en forma indeleble en su alma, el tremendo sentido del "No matarás", al espantar los pájaros que él y otro niño habían salido a cazar con honda. La culminación de ese aprendizaje de amor al prójimo, de respeto a la vida, tendrá la recompensa del Premio Nobel de la Paz, cuyo producto invertirá en su hospital del Africa. El hombre ilustre que pudo gozar de todos los halagos de la fama y la fortuna en cualquier capital europea, escogió a sus enfermos de Lambarene, prefirió proseguir la vida retirada y lejana de la civilización, porque ellos le necesitaban, y "el hombre pertenece al hombre. El hombre tiene derecho al hombre".

Tuvo pasta de apóstol, de estirpe nazarena. Irradiaba dulzura y bondad su mirada tranquila, trasunto de una vida interior que había logrado ese equilibrio que raramente se consigue. Puso su confianza en la rectitud de la acción, pues creía que todo obrar valioso era un acto de fe. Y cerró los ojos, dormido para siempre bajo el sol caliente del trópico, dejando esa suave melancolía de las ausencias que hacen sentir que desde ese momento falta algo grande e irremplazable en el mundo.

El duelo que en todos los países ha provocado su muerte, entraña algo más grande, puro como su vida: señala el universal agradecimiento por el sostenido y noble sacrificio de su existencia. Y es bueno, sí, darle las gracias:

"De este modo hay en el mundo más sol y fuerza para lo bueno. Para sí cada cual debe rechazar que, como concepción del mundo, se acepten los amargos dichos acerca del desagradecimiento del mundo. Fluye mucha agua, que no brota como manantial, bajo el suelo. Esto nos puede reconfortar. Pero nosotros mismos debemos ser el agua que encuentra el camino para ser manantial en el que los hombres puedan saciar su sed de agradecimiento".

Albert Schweitzer halló ese camino: sea con él la gratitud del mundo, y perdure su ejemplo en las generaciones del porvenir.

Dora Isella RUSSELL

(Especial para EL DIA)

---

comienza, la pintora sigue viendo las esculturas, los convidados — la crítica, los artistas, los literatos, los embajadores, las marquesas — van llegando y precipitándose al mostrador, riquísimo en bocaditos exóticos, y bien abarrotado de champaña. Los más finos conocedores conversan con Amar Nath Sehgal de la excelencia del caviar, de la delicia de la cocina hindú. Es uno de esos recibimientos que pasan a la prensa, a las revistas ilustradas. Amar se ha convertido en la figura central de un "buffet froid". Algo del incienso que se quema en los pebeteros queda flotando en lucha abierta con las combinaciones de Christian Dior, Jean Patou, Guerlain, Caron... Si se acerca usted a una señora, triunfa *Bandit* de Robert Piguet, "Le parfum dont on parle". Si se aleja de la señora, se alcanza a percibir el incienso oriental.

*

Después de una hora de embriagante roce social, anodadado, Amar Nath Sehgal mira en torno, con ternura de vaca triste, a sus esculturas abandonadas que nadie ha visto. Tropiezan sus ojos, por allá, con el bulto perdido de la joven pintora. Ella, a conciencia, ha estado mirando sus bronces y maderas, uno a uno, con amorosa curiosidad, con inteligente ojo de mujer que conoce su oficio. El escultor escapa de la apretura social sin que los admiradores del caviar se den cuenta. Camina hacia la mujer desconocida. Regresa de otro mundo. Descubre a una persona que mira lo que él ha hecho, que le habla de sus obras, que se interesa por su arte. El más sagaz de los críticos que está cerca del buffet, con viveza de hombre corrido en la vida social, alcanza a ver a Amar Nath Sehgal a la distancia, y reflexiona: ¡Qué afortunado es este artista del tercer mundo!: ya encontró aquí a una mujer... Y sabiamente torna a gustar de los últimos bocaditos de caviar.

Germán ARCINIEGAS

París

(Exclusivo para EL DIA)

La sala principal.

EL RENACIMIENTO ITALIANO

POCOS días atrás se inauguró una muestra didáctica sobre Renacimiento Italiano en el Salón de Exhibiciones Temporarias del Centro de Arte, piso 1 ½ del Palacio Municipal. Es otro de los actos culturales que promueve el Concejo Departamental de Montevideo como parte de su labor de extensión del conocimiento y la estimativa de los valores plásticos. Sucede a la que se montara, en el mismo sitio, de homenaje a Miguel Angel; será continuada por otras y adelanta la instalación definitiva del Museo de Historia del Arte cuyo primer pabellón se piensa abrir en el mismo edificio, antes de terminar el año.

Itinerario de una Exposición

Para la organización de esta exposición se cuenta, como en las anteriores, con el aporte de varios Institutos públicos y de coleccionistas particulares que, generosamente contribuyen, con préstamos temporarios y donaciones, a incrementar las posibilidades y posibles virtudes de la empresa. Se mantiene, en este sentido y desde hace años, pues, una política de franco acercamiento de compromiso directo de la ciudadanía y sus centros oficiales, con la actividad comunal, para la mejor divulgación de la cultura. Y es francamente alentador comprobar qué amplia y espontánea resulta esa colaboración.

La muestra, como adelantara, tiene carácter didáctico. No se limita a la puesta en valor de los objetos reunidos, dentro de un entorno histórico y una categoría estética definidos. Parece poco — aunque sea bastante — exponer, distribuir en un espacio museístico obras de validez reconocida para la simple observación del visitante. No sólo ocurre que es difícil alcanzar, muchas veces, el sentido profundo de una pintura o una escultura; la mayoría desconoce que cada una de ellas plantea distinta problemática. Habrá quien tenga preparación suficiente y no necesite aclaración. Sin embargo, es evidente que la requiere una mayoría, la más atendible. De ahí, entonces ,la realización de cuadros sinópticos, fotografías de lugares y monumentos, textos someros acerca de las etapas y autores, documentación ampliatoria que acompaña la presencia de los objetos mostrados. Pero habrá más, para vitalizar el propósito: visitas guiadas regulares, a cargo de profesores especializados.

A todo lo anterior se agregan conciertos y conferencias. Estas últimas abarcarán los temas más dispares, tengan o no relación directa con el Renacimiento. Es importante crear elementos de atracción para diferentes niveles culturales, para la mayor diversidad de público; siempre dejará su buena semilla, la visión reiterada de alguna escultura, aunque se haya concurrido al sitio por vocación musical o por deseo de saber.

*

No es imprescindible atender la orientación del guía. Siempre puede obviarse ese derrotero docente. Pero si se lo busca, igual conviene la experiencia directa, individual. El itinerario que se cumple en la muestra, abierto, libre, provoca diversas incitaciones. Y no se tema errar en el juicio porque siempre importa la conclusión propia, para el mejor enriquecimiento del conocer y de la sensibilidad.

De todas maneras, no será muy extraño que el yerro acontezca, porque acerca del Renacimiento Italiano y su



Primera sala. Dos antecedentes del gótico italiano.



La contraposición greco-romana y Renacimiento. El Ares Ludovisi.

época pesan, todavía, varios prejuicios que suelen ser factores negativos para su apreciación más justa. Es sobre estos puntos que corresponde alertar, poner en guardia.

Y la mayor posibilidad de frecuentación será muy útil en tal sentido.

La exposición no contiene un panorama completo del período. No hubiera sido posible: por razones de espacio, por limitación de ejemplos disponibles. Tampoco se atiende con amplitud la relación temporal ni se fijan todos los antecedentes históricos. Interesaba, eso sí, ubicar con claridad, destacar la relación y las oposiciones que se plantean en los procesos estéticos desarrollados en el mundo, cuando se emprende la transición de la Edad Media al Renacimiento. El último gótico, en Europa, ya incide fuertemente en la línea naturalista, se incluye en el compromiso con la experiencia de la realidad, aunque mantenga determinados cánones escolásticos y líneas precisas de comportamiento. Interesa, entonces, comparar la iconografía paleocristiana de raíz bizantina, clara en la propuesta y significado de los temas, sintética en el diseño, de sabia ingenuidad compositiva, con la culminación del Medioevo ciudadano. Varían las convenciones y el sentido se altera. Pero, en Italia, la experiencia con la realidad se intensifica activamente y pronto se vincula al conocimiento mantenido de las soluciones plásticas de etapa clásica. La primera sala contiene, entonces, un esmalte del siglo VI, (original valiosísimo y muy típico como ejemplo) y la experiencia gótica figurativa. Así se resalta cómo se plantea y sensualiza rápidamente la versión humana en la península; cómo se mantienen las formas adustas, pesantes o de riqueza sutil en la versión decorativa parcial de la estatuaria en las otras regiones de Europa. El hecho es evidente por contraposición simple. Y más: conviene situar estas obras por fechas de realización; corresponden al derrotero de Donatello y de Miguel Angel, pero nada puede advertirse en ellas que señale relaciones directas entre las soluciones concretas a que llegan sus autores.

La sala mayor se inicia con el enfrentamiento de ejemplos de la antigüedad greco-romana a obras de la madurez renacentista. Resulta proverbial, casi, aceptar que los italianos del siglo XV volvieron sobre la propuesta formal clásica, como secuaces, empeñados en la aventura de lograr el renacer de la antigüedad, que admiraban sin limitaciones y que consideraban paradigma inevitable para su acción realizadora.

No cabe duda sobre la intensidad del aprecio. Pero el Renacimiento es una etapa creadora, revolucionaria. Y basta comparar sin preconcepto el Hermes Ludovisi con el Baco de Miguel Angel que se emplaza delante de él, para reconocer, sin más comentarios ni sutilezas analíticas, qué profundo es el cambio. En ambos casos se parte de la realidad; en ambos se considera la rectoría de los esquemas compositivos abstractos. Pero la sensibilidad es otra. Y, a fin de cuentas, es en esta instancia del vuelco emocional que se define el alcance misterioso de lo estético. El relieve griego y la versión de un tema antiguo por Giambologna en desarrollo plano, están separados como por un abismo. Y algo similar a esto acontece con las cabezas, fundamentalmente con el retrato.

Los artistas del Renacimiento no se entregaron a lo clásico; tampoco podemos sostener lo contrario. Partieron de aquella etapa sin temer la emulación. El propósito era audaz; pero se logró. Debían, efectivamente, proponerse la revisión del problema; habían reconocido la importancia de la tradición. Pero lo que primero se advierte al penetrar hondamente en la esencia de lo tradicional, es que siempre la obra plástica fue moderna. La constancia histórica confirma, por otra parte, que cuando se ha tratado de imitar, cuando aparece el arcaísmo obsecuente, también se reduce la condición estética.

Y el hombre del Renacimiento resulta un creador auténtico. Debe luchar por sostener su empuje, frente a quienes creen que sólo se jerarquiza aquello que sigue la línea medieval. No olvidemos que el artista, en esta época, desde mucho antes y largo tiempo después, trabajará por encomiendas, que no hace lo que quiere, sino contadas veces. Pues aun así, limitado por las condiciones más estrictas, se empinará a la actitud revolucionaria.

Pronto será dueño de los secretos de las técnicas y de las posibilidades que éstas le ofrecen; sabe muy bien que son apoyo y no finalidad. También se habrá nutrido de ciencia; y no se limita a recibir el conocimiento; el mismo lo busca, el mismo es científico e impulsa el saber.

Esa síntesis que atiende a la experiencia con la realidad conocida empíricamente y a la validez de la estructura equilibrada, de la disposición bella, típica de lo clásico, se orienta por muy diversos derroteros y da base a diferentes soluciones. Además, conocer la realidad no implica atarse a ella. Las desproporciones de las estatuas, a veces muy evidentes, son voluntarias; pesquisan una intensión trascendente; y la logran. Y el respeto a la noción de lo bello canónico, tampoco le impide enfrentarse a la fealdad para sacar el mejor partido de ella o liberarse de las estructuras compositivas afirmadas, si en algún momento siente que le resultan oprimentes, negativas.

El observador de hoy, cargado de esteticismos y teorías o muy nutrido de prejuicios tiene dos alternativas. Una es advertir que, en la selección exhibida se reúnen figuras, generalmente desnudas, y cabezas o bustos; puede quedarse en esa comprobación y demostrar la ligereza conformista que lo guía cuando de sentar un juicio se trata. La otra posibilidad es más rica, más comprometida también. No cabe duda que se repite la solución del retrato por busto o cabeza; pero, ¿qué diferencias se dan, como hecho plástico entre ellas? He ahí varios desnudos; cada uno contiene un mensaje; y la similitud entre ellos es, tan sólo, apariencia. Los Bacos de Sansovino y Miguel Angel tienen similares elementos figurativos o de alusión; se construyen a partir de un mismo conocimiento, pero respondiendo a la auténtica sensibilidad de cada autor. Las consecuencias plásticas son distintas. Y la comparación puede extenderse, fácilmente, a las maternidades, a los diversos relieves, a la importancia de las materias utilizadas en cada caso.

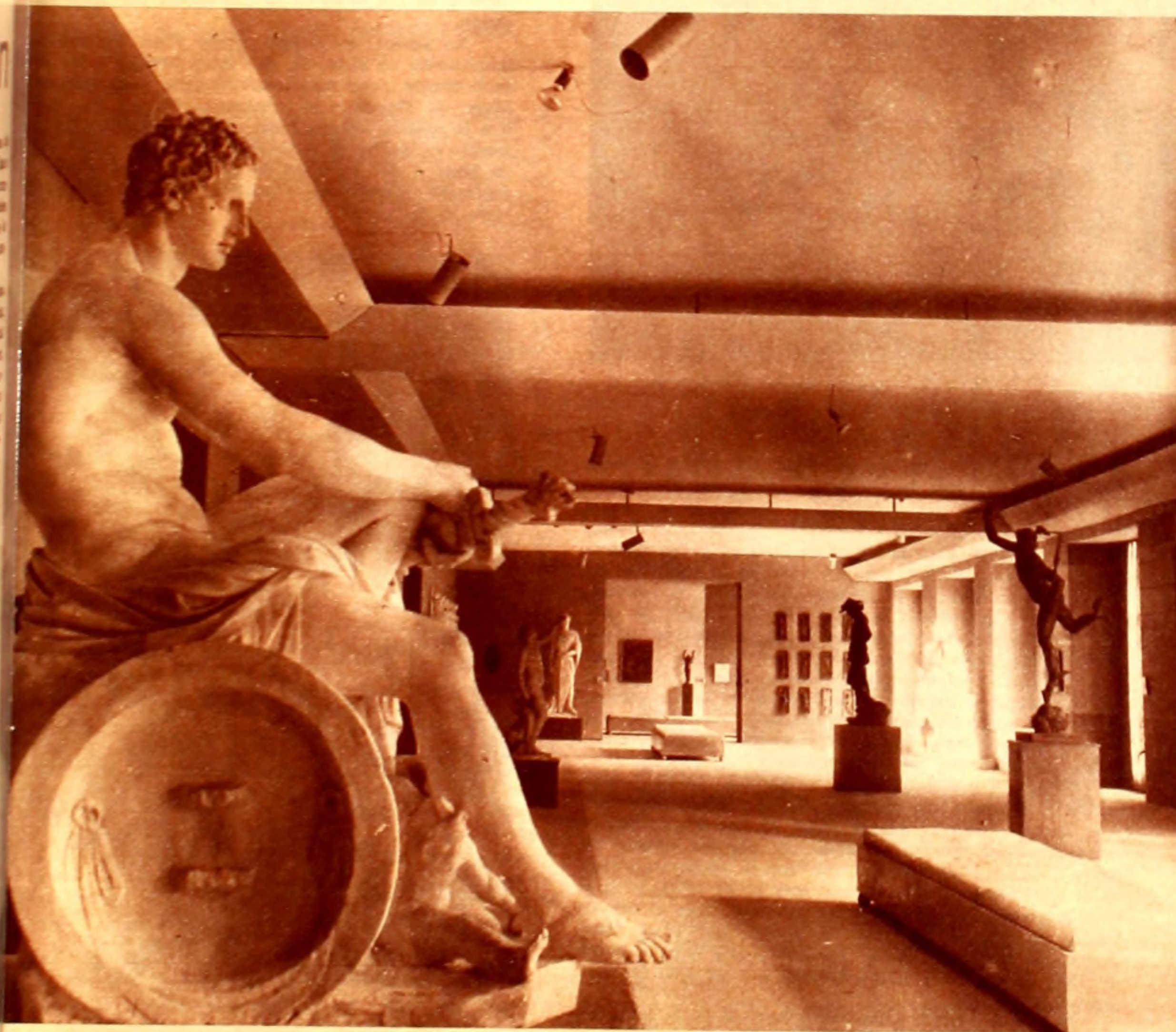
Si se reconoce una pierna, un brazo, una cabeza, como tales, no olvidemos que el artista, que ha logrado convencernos de que una materia inerte es cosa viva, también utiliza esos aspectos de la transcripción como hechos plásticos. Mano, brazo, cuello o ala, pero materia cargada de magia y volumen en el espacio, solicitando la presión de su vehículo expresivo más exquisito y dinámico: la luz.

Arq. Fernando ***GARCIA ESTEBAN***

(Especial para EL DIA)



El Baco de Miguel Angel, recientemente restaurado en los talleres del Centro de Arte.



Aspecto de uno de los salones.

TIZ

"Lavinia", hija del pintor. Berlín. Kaiser Friedrich Museum.

TODOS conocen la célebre comedia de Carlo Goldoni que tiene por título *La Bottega del Caffé* y cuyo primer ensayo, que data del año 1736, fue puesto en música por Antonio Vivaldi.

Decimos que todos conocen esta célebre comedia porque fue traducida al español, al alemán, al inglés, al griego, al rumano y al ruso; nosotros no queremos detenernos en ella sino en el significado de la palabra *bottega* que en italiano, según el diccionario, es el lugar donde se ejerce algún oficio o se vende algo; en el caso citado, el café.

En italiano antiguo, en cambio, *bottega* significaba otra cosa: era el estudio en el cual el maestro desempeñaba las funciones de un verdadero padre espiritual para sus discípulos a quienes les enseñaba todas las disciplinas mientras pasaban de *ragazzi* —muchachos— a aprendices, de aprendices a ayudantes, de ayudantes a artistas y de artistas a maestros.

Cuando el *ragazzo* había llegado a la categoría de artista se inscribía en la Corporación correspondiente; las Corporaciones derivaban de los antiguos *Collegia fabrorum* romanos y hasta el fin de la Edad Media los afiliados conservaban bajo juramento los secretos del arte y de todos los otros conocimientos que desde niños habían aprendido en la bottega.

Porque los conocimientos del artista no se limitaban sólo al Arte; puede decirse sin temor de exageración que la Anatomía, la Optica, la Mecánica y la Metalurgia nacieron en las botteghe de los maestros, los cuales a veces fueron superados por los mismos discípulos.

Miguel Angel, por ejemplo, era aprendiz en la bottega de Doménico Ghirlandaio; Leonardo da Vinci, Botticelli, Lorenzo di Credi y el Perugino lo eran en la de Andrea del Verrocchio; Rafael era aprendiz en la bottega del Perugino; y en Venecia preparaban los fondos, empastaban los colores y mezclaban las tintas en la bottega de Giovanni Bellini tres futuros genios de la pintura que se llamaban Giorgio Barbarelli —más conocido por Giorgione—, Iácopo Negretti —más conocido por el sobrenombre de Palma il Vecchio para distinguirlo de su sobrino al cual llamaban Palma il Gióvane— y Tiziano Vecellio, llamado simplemente por su solo nombre, Tiziano, como usaban los italianos del Renacimiento.

Giorgione y Tiziano eran coetáneos; ambos habían nacido en el año 1477, dos años después de Miguel Angel; y es curioso observar que la fecha de nacimiento de Tiziano haya sido puesta en duda por algunos críticos de Arte; Cook, por ejemplo, supone que la fecha verdadera es el año 1489, otros sostienen que es el 1490; pero si estas suposiciones fueran ciertas, resultaría que el primer cuadro pintado por Tiziano, que tiene como título "San Pedro que bendice Giácomo Pésaro" y que lleva la fecha de 1502, debía haber sido ejecutado por un niño de doce o trece años.

Debemos admitir como verdadera, pues, la fecha de nacimiento en 1477.

Tiziano era un niño —tenía nueve años—
entró como "ragazzo" en la bottega de Giovanni
el cual, conjuntamente con Gentile Bellini, era en V
el pintor oficial de la Serenísima República.

Dolce, en su "Diálogo della Pittura" publica
Venecia en el año 1557, dice que Tiziano "no pu
soportar el estilo pesado y severo de Gentile Bell
acercó a Giovanni; pero como el estilo de Giovann
poco correspondía a su temperamento, terminó por
tar el de su compañero y coetáneo Giorgione".

Sin embargo, el hecho de adoptar en sus pri
obras el estilo de Giorgione no significaba que n
rezca en Tiziano una nueva energía que, abandona
retención, la castidad de Giorgione, tiende a forma
amplias, a una pintura que se relaciona algo a la d
nardo en cuanto a la ausencia absoluta de líneas d
torno, de modo que las figuras se funden con la
fera y el ambiente en una vibración de color y de

La luz exalta el tejido de los trajes, acaricia lo
cados cabellos y descubre las suaves ondulaciones
carnes uniéndose a cada color para que el color y
formen un todo indisoluble.

Tiziano crea así la gracia de sus "Venus" en la
les desaparece la sensualidad y se ofrecen las belle
la púdica inocencia del clasicismo, bellezas veladas a
de melancolía en la luz crepuscular de paisajes mi
sos —como en "Venus y el Amor" de la Galería
Uffizi— o exuberantes en un himno a alegría de
como en "La fiesta de Venus" o en las "Bacanales".

En el año 1545 llega a Roma, invitado por el
Paulo III, visita la Ciudad Eterna acompañado por
gio Vasari y puede estudiar y admirar las obras
antigüedad; pero lo que puede asimilar del Arte a
él lo había absorbido desde su juventud en el medi
manista de Venecia, donde había encontrado el se
del Arte Clásico de por sí, por sus propios medios, p
genio innato.

En Roma estaba Miguel Angel y la Ciudad E
fue el grande escenario de estos dos grandes anci
Cuando Italia vio trabajar al mismo tiempo a Tizia
a Miguel Angel —dice Adolfo Venturi— pudo en
llecerse de dos artes pictóricos dignos por igual de
ración.

En ambos, en Miguel Angel y en Tiziano, vib
sentimiento de potencia, de fuerza titánica y de vita
desbordante cuya manifestación más característica
Mujer en Tiziano y el Hombre en Miguel Angel; y
tras la tensión interna lleva a Miguel Angel a los mi
medios ciclópeos de expresión, la exuberancia de Ti
da lugar a una variedad de motivos y de formas en
expresión —diríamos— poética hecha de lirismo, de
bleza y de vigor.



"El Tributo". Dresden. Gemaldengalerie.

ANO

Precisamente, este vigor hace que en los retratos otor-
a la persona retratada una individualidad única, una
ndeza y un esplendor que transforman la persona en
sonalidad.

En el retrato de Carlos V, por ejemplo, que se con-
a en la Pinacoteca de Munich, la majestad y la digni-
d irradian de por sí, ya que Tiziano no se propuso
ar al emperador sino al hombre, pero son tales —al
er de Braune— la distinción y la grandeza del perso-
e representado que lo caracterizan de un modo mejor
más profundamente de lo que hubieran podido hacerlo
púrpura y la corona imperiales.



"La Fiesta de Venus". Madrid. Museo del Prado.

Es conocido el hecho que, al pintar este retrato, el
mperador en cuyos dominios nunca se ponía el sol se
clinó a recoger el pincel que se le había caído a Tiziano.
emos recordado en otra oportunidad que ese gesto era
n símbolo: el símbolo del poder transitorio de la fuerza
ue se inclina ante el poder eterno del Genio. El imperio
e Carlos V pertenece a la Historia, a lo que Ortega
Gasset llama "las ruinas de lo egregio"; el cuadro de
Tiziano, pintado sobre una frágil tela, aún perdura.

Setenta y tres cuadros de Tiziano enriquecen los Mu-
seos de veinte ciudades de Europa y de América, y en
esos Museos los personajes retratados "viven" por la eter-
nidad. Porque Tiziano une al arte una profunda observa-
ción del alma y expresa magistralmente los estados del
alma a través de las figuras.

Y con los retratos, las Vírgenes, "humanas", como la
llamada *Zingarella* —gitanilla— del Museo de Viena,
o en la gloria celeste, como la *Asunción* de la iglesia de
Santa María dei Frari en Venecia.

Y con los motivos religiosos y los retratos, la alegría
de vivir en las *Bacanales* de Londres y de Madrid, y en
la *Fiesta de Venus* del Museo del Prado donde las ninfas,
convertidas por Venus en madres de los Amores, ofrecen
a la imagen de la diosa broches y sandalias, mientras la
alborotada muchedumbre de los pequeños Amores juegan
entre la masa umbrosa de los grandes árboles y la inmo-
vilidad de la estatua de la diosa.

Tenía ochenta y cinco años Tiziano cuando pintó el
cuadro del *Pastor y la Ninfa*, precursor del moderno Im-
presionismo. Es su última manera de pintar, "muy dife-
rente —dice Vasari— de sus pinturas juveniles, ya que
estas últimas están hechas con finura y diligencia increí-
bles, mientras las últimas de cerca aparecen como manchas
y de lejos aparecer perfectas y este modo de pintar es
juicioso, bello y estupendo". Y agrega Vasari que "mu-
"chos, queriendo imitar a Tiziano hicieron figuras desgar-
"badas, y esto sucedió porque a estos les parecía que las
"de Tiziano están hechas sin trabajo, pero no es así y se
"engañan".

Naturalmente Vasari se refería a los pintores medio-
cres; los grandes que sufrieron la influencia de Tiziano
y lo imitaron se llamaban Rubens, Velásquez, Rembrandt,
Van Dyck, Poussin, Watteau y, por último, los Impresio-
nistas modernos.

Retrato de Carlos V. Munich. Pinakotlek.

En 1576, a los noventa y nueve años de edad, mien-
tras pintaba su último cuadro *La Pietá*, Tiziano falleció
víctima de la peste que había llegado de la India y aso-
laba Venecia.

Y terminó con una obra inconclusa la vida del genio
que en la época en la cual Italia atraía en su órbita a la
cultura europea, sintetizó el alma itálica transformando
todo lo visible en colores impregnados de luz.

Ing. Enrique CHIANCONE

(Especial para EL DIA)



Tal vez, en el futuro, una lengua comprensible a todos haga de los hombres una gran familia.

PORVENIR DE LOS IDIOMAS

DURANTE años, el esperanto (lo elegimos entre otros por ser el ejemplo de mayor enjundia) ha tratado de unir a los pueblos del orbe lingüísticamente, en una cruzada que podría llevar la divisa de la fraternidad más pura. Ha intentado, por vía de la palabra, una comprensión entre los humanos que aspira a la otra, esencial, íntima y verdadera, la del espíritu. Su lucha larga, de admirable devoción, no ha logrado sino un éxito mínimo frente a su inmenso propósito, reducida su labor a un ámbito pequeño, entre especialistas que casi podríamos llamar soñadores imbatibles, a quienes no descorazona la indiferencia y la desaprensión. Y es que ante ese sueño idiomático tan duramente trabajado y sin avances notorios, se nos ocurre algo obvio que formulamos bajo pregunta: ¿Puede imponerse un idioma? ¿Puede dársele a los pueblos de afuera hacia adentro?

Si las lenguas foráneas se han incorporado al alma y a la voz de un pueblo, como lo atestigua la historia, las razones de su aceptación han sido, ante todo, la necesidad, una contaminación natural, de cada momento, de cada acción, de cada situación imperativa. Siendo el lenguaje la expresión más intransferible de un pueblo, de un individuo —y el lenguaje oral vale como el pictórico o el musical— no pueden ser fuerzas externas, necesidades que no siente, aspiraciones que no busca, las que le hagan asimilar como propio otro que viene a competir con el que ya conforma a toda su aspiración personal, afectiva, de la vida íntima y social. Ni las más crueles invasiones modernas lograron imponer su lengua a la vernácula. En cambio, los contagios fronterizos —como ocurre, por ejemplo, en nuestros límites con el Brasil— se producen mal que pese a las autoridades y fuerzas pedagógicas, a las frágiles barreras de aduana. Y ello por las reales necesidades del individuo que allí vive, sufre, goza y trabaja, comercia en todo plano con el individuo de idioma extranjero. No puede evitarse esta amalgama lingüística como no pudo evitársela en las Galias ni en la Iberia que coparan las legiones y la civilización romanas.

Por eso, un idioma armado en la mente de un soñador o un visionario, por científicamente elaborado que esté, parece invalidado en su aspiración de comunidad y amor; falla en las razones vitales que apuntábamos.

Pero, sin embargo, estamos llegando, poco a poco ,imperceptiblemente, a un fenómeno de idioma universalizado, que viene ocurriendo ante nuestros ojos y sin que nadie se lo haya propuesto como finalidad en sí mismo.

Nuestra época presente ha traído un vigoroso y fácil intercambio humano. El viajar fuera de fronteras ya no es la aventura insigne de nuestros mayores y un viajero a Europa, a los Estados Unidos o a cualquier república americana no es un caso sorprendente, reservado a una escasa minoría. Los becados e invitados especiales pululan, las misiones y delegaciones al extranjero son pan diario y los congresos internacionales menudean. Estos, sobre todo, configuran un vehículo inmenso (casi diríamos insospechado) para llegar a lo que señalábamos: la aparición de un idioma de comprensión universal. Estamos en los pininos del asunto pero mucho sospechamos que los años, a un ritmo que no se podría calcular, nos traigan o traigan a generaciones futuras, una realidad absoluta.

Es de observar, y sin intentar mayores profundidades, que las ciencias (que dan indudablemente la tónica de nuestro tiempo), han buscado, desde siempre y sin cambiar, el vocabulario humanista, las viejas raíces grecolatinas para las exigencias de su léxico. En todas nuestras lenguas modernas, el vocabulario científico se asemeja enormemente, modificado apenas por las lógicas variantes fonéticas que no son una traba importante.

El científico, espíritu conciso y preciso, maniobrando ante todo con hechos y realidades, utiliza un léxico sin adornos ni adjetivación frívola y sus frases no malgastan metáforas. Obvio es que el diálogo científico tiende a la desnudez de la frase, a la expresión clara y metódica, un mínimo expositivo y nunca más allá. Es reflejo c de su experiencia y su teoría ,a las que una palabra aplicada podría tornar en fraude o error...

Los simposios como las publicaciones científicas ti den a la mejor captación de todos, a abarcar a su públ para que entienda con rigor y sin desánimo. ¿No ven por vía de este gran núcleo humano —que nos deslu bra, asombra y hasta pavoriza a diario— la posibilid de un idioma accesible a todos, con un intercambio int nacional de terminologías, agregándose a un léxico ca vez más vasto y que se fundamenta en las raíces antigu comunes a la inmensa mayoría lingüística? ¿Quién pue negarlo con absoluta certeza?

Pero hay otra faz de la moneda...

Es evidente, en este tiempo también signado por urgencia, que los idiomas se van despojando de su ar más entrañable, de su sabor más nativo como un fenóme que corre parejo con otros elementos que nos retratan: habitación, la comida, la vestimenta. Los idiomas est abandonando su belleza estilística, aquel sibaritismo qu les transmitía el manejo generoso y apacible. Y ello oc rre en el idioma doméstico, en el del trabajo y aún en literario, donde el limado de sus caracteres propios acentúa a ojos vistas.

Desaparecida la costumbre de las largas visitas po las mil causas que ya han apuntado los sociólogos; desap recidas las sobremesas y las veladas que reclaman el tra bajo desbordante, el silencio de una lectura impostergabl para mañana, la novelería del televisor; desaparecida l morosidad de la divagación entre amigos o la comunica ción de una meditación sin premuras; arrebujados en nues tro cansancio o aplastados por la incomprensión, la pala bra doméstica, el divagar casero se van circunscribiend a mensajes, a datos telegráficos entre horarios desacorda dos cuando no a monosílabos o gestos sugerentes.

El trabajo absorbe y hasta aniquila. Se nos exige el máximo rendimiento y la dispersión de esfuerzos, la atención fija en datos o números o actos de precisión manual. El trabajo no nos permite, generalmente, el desahogo de las largas frases sin provecho remunerativo. Hasta el profesor capta, en su clase, cuán difícil se le va haciendo la comunicación oral, qué incapacidad de asimilar las frases explicativas de experiencias inmediatas tienen sus alumnos (y nos reducimos a hablar de los de cursos de Preparatorios), qué pobreza de léxico tienen jóvenes de diez y siete y diez y ocho años, salvo raras excepciones. Para hacerse comprender sin tropiezos ni detenciones fatigosas, mal que le pese, y sin darse cuenta, el profesor va mutilando sus frases, podando riqueza, achatando mediocremente su exposición.

En lo literario, reflejo de su tiempo, se anota idéntico problema. El autor se ve empujado por su acento diario y natural a emplear este mismo lenguaje en su creación; o tiene miedo de ser tildado de desubicado o aristocratizante; o accede a hacer concesiones que le pagarán con popularidad y la venta fácil.

En la literatura (aún en la poética) se ha infiltrado, muy amenudo, el vocablo soez, rústico, ordinario, a veces por exigencias del tema y sus personajes; a veces por "épater le bourgeois", a veces por adular a un sector. Pero, además, se va liquidando su contrapeso: el estilo va perdiendo de vista su dimensión artística, su jerarquía de particular expresión, su refinamiento legítimo que no significa ñoñeces o imitaciones arcaicas sino el pulimento que debe lucir por el mero hecho de ser el útil de un creador.

Nos vamos quedando con idiomas descarnados y, si no nos fuera poco simpática la palabra, nos avendríamos a llamarlos "funcionales". Idiomas de donde parece irse yendo, como desangrados, lo intraducible, lo misterioso e impar. Aun las voces y giros populares parecen carecer de cierta estabilidad, pues pasan con rapidez mucho más acentuada de lo habitual en ellas. Décadas atrás, lograban sobrevivir y aun infiltrarse, perdurar en capas sociales superiores lo que, para ese género de vocablo, significaba un magno triunfo.

Tal vez, entre una y otra observación, convengamos en que es muy factible que lleguemos a un lenguaje universal, entre seres que se han ido quedando con sueños de superficie y aspiraciones que se amortizan en cuotas.

Si la inmensa mayoría de la humanidad sueña con las mismas cosas accesibles y tangibles; si aspira a llegar a cuatro o cinco metas semejantes, la voz y el alma humanas no expresarán más que un universo limitado.

Seguramente será simple entenderse sin manuales ni diccionarios.

Y hasta puede que llegue la hora en que, para comunicarse entre sí, los seres ni siquiera necesiten hablar. Máxima sabiduría o máxima estupidez. Pero, para entonces, ¿qué importará saberlo?

Rolina IPUCHE RIVA

(Especial para EL DIA)

JUICIO A SARMIENTO

"Sarmiento es la más auténtica intergiversable institución nacional".

Ezequiel Martínez Estrada

11 de setiembre se cumplieron 77 años de la muerte de don Domingo Faustino Sarmiento, coincidente- e los mismos que él vivió. Permítaseme, pues, un erdo del triste acontecimiento, en unas pocas líneas cadas al Gran Maestro. Acaso mi palabra sea menos rometida que la de muchos, precisamente por ser yo do para tan noble ejercicio magisterial .

Por una emisora porteña, hace poco, se "enjuició" rmiento. Ignoro el resultado. Entiendo que se intentó nderlo o "condenarlo" por algo; de distinguir, en fin, grado de culpa o inocencia tuvo. Aunque haya sido uelto", la aberración fue escrita. Asombra que haya ntino que, sin medir la propia estatura, piense que rmiento debe juzgárselo públicamente. No ignoramos tiene enemigos; en cierto modo esa es su gloria, por- ciertos enemigos otorgan los mejores títulos. De este son los que no creen en la educación, y los que no n en la educación es natural que no crean en Sar- nto, que fue la Escuela misma. Y un Lincoln. Que Lin- fue el otro Sarmiento americano.

En este casi siempre de desencuentros y desunión somos los hijos de una tierra tan pródiga como la entina, Sarmiento nos dio un único momento feliz y o de la patria. Lo reconocieron entonces quienes fue- hasta el día anterior sus propios enemigos. Con él stro mapa tuvo por primera vez la coherencia del todo. juntó enemigos cambiándoles equívocos y sentimien- los acercó, conformando sus voluntades, sus ánimos areceres. Nunca hubo en nuestra historia, ni antes ni pués de Sarmiento, una consolidación igual y, en con- uencia, un bienestar individual y colectivo, material espiritual semejantes. Fue el único momento en que mos verdaderamente Nación, porque un país dividido es nación nunca. ¡Lástima que si la discordia argentina contró en Sarmiento su propio cadalso, por sus atributos ave fénix resucitara después en la plaza pública!

El mismo, en su último mensaje leído en el Con- eso Nacional, en mayo de 1874, explicó, con lujo de talles, "en medio de las bendiciones de paz que gozaba república", lo asombroso de su obra desarrollada en gestión gubernamental, a la que había llegado sin cam- ñas preelectorales. Dijo a senadores y representantes, tre otras cosas aleccionadoras: "En 1852, a la caída de sas, había veinte escuelas costeadas por el Estado de enos Aires, y ni ese número en el resto de las provin- s; hoy hay 1.117 escuelas públicas, considerable parte ellas en edificios adecuados y a veces suntuosos. En 68 había una biblioteca popular en San Juan. Hoy hay 0 distribuidas en todos los pueblos, aun los más oscuros apartados, alimentadas por treinta y dos mil volúme- s..." Y esto más, que no se volvió a repetir hasta estros días, como producto de un solo período de go- erno: que "cada habitante ha doblado la suma de bie- star de que gozaba, desarrollando doble riqueza, doble teligencia y doble actividad". Verdad ésta que hay que nerla siempre muy presente. Y no le fue fácil. Maestro de tiza y puntero, para conseguirlo debió sentir, como ntió, verdadera pasión de progreso; más que pasión, arre- ato. Mostrando la tiza en alto de Sarmiento, dice Mar- nez Estrada: "Hizo guerra a la guerra oponiendo el libro la tacuara; la imprenta a la montonera; el frac al chiri- á; a los ímpetus del instinto y de la inspiración del ba- iano y del payador, y a los vicios endémicos del campo bierto, la perseverancia, la paciencia y el cálculo". Y Ma- uel Gálvez, señalando el urticante puntero de Sarmiento —tacuara, sí, del saber—, escribió: "El, más que nadie —ésta es la pura verdad— tuvo la pasión de progreso. a tuvo en grado heroico y llegó a ser en su alma un natismo. Esa fue su misión: sacar al país del pantano; cicatear a unos y a otros, aunque fuera insultándolos; interesar a todos por las obras materiales y culturales. Y esto es grande y excelente".

Nos daba, pues, Sarmiento, la Gran Lección. Lo triste es que no supimos asimilarla, ni ser dignos de él.

Pero Sarmiento se equivocó también, como cualquiera, como todos. No fue perfecto Augusto. Y, sin embargo, recibió Sarmiento al subir al poder, una educación de paja y barro, y al bajar la devolvió del mejor mármol, como Augusto a Roma en las mismas circunstancias. Y esto no se lo perdonan quienes construyen menos de lo que él construyó y se equivocan más de cuanto él se equivocara. En última instancia fácil es perdonarle sus yerros por tanto amor como le tuvo a la tierra donde lo habían gestado exactamente cuando la patria nacía. El recordó esto y lo pidió así. El citado Gálvez, en medio de sus múltiples contradicciones escribió que, "cualesquiera que hayan sido sus errores como ciudadano y como hombre, es evidente que fue un héroe del progreso material y de la cultura popular, un héroe civil, tan útil para la patria como los que la defendieron con las armas. Si el espíritu poco le debe —continúa esforzándose en el retaceo—, en cambio débele mucho nuestra actual grandeza, de la que fue uno de sus auténticos constructores. Si Sarmiento no hubiera existido, la Argentina no sería hoy lo que es".

Uno de sus grandes "pecados" fue traer maestros de fuera, aunque no los teníamos acá en número y eficiencia necesarios. Ezequiel Martínez Estrada piensa más fuerte todavía. Niega la existencia del maestro entonces. Dice: "No escapó a su perspicacia que si la escuela podía formar ciudadanos, los ciudadanos podían deformar la escuela, y por eso se dedicó ante todo a formar maestros, que es lo que nunca tuvimos".

El otro gran "pecado" fue aconsejarle a Mitre (carta del 20 de setiembre de 1861) que no tratase de economizar sangre de gauchos. "Este es un abono —dice— que es preciso hacer útil al país".

En verdad, el pensamiento de Sarmiento fue duro, desprovisto de aparente sentimiento humano. Pero pensemos si el gaucho fue otra cosa que un sanguinario talador. ¿Qué edificó fuera de su rancho y su talero? Si trabajó —y duro— fue sólo una vez: cuando Sarmiento derrotó al Chacho y condenó "a la turba miserable que lo seguía al castigo de empedrar las calles" (Aníbal Ponce).

Florencio Sánchez, en su librito *El caudillaje criminal en Sud América* señaló la "suspicacia aviesa, chocarrera y guaranga que se cristaliza en el gaucho americano", gritando sus inútiles depredaciones. Y Artigas mismo, "jefe indiscutido de gauchos", no usó esta palabra para asignársela a sus soldados, estimándola indigna. Si nuestro Güemes utilizó las milicias gauchas para defender la patria, fue porque les conocía bien su debilidad por el degüello, su juego y desahogo favoritos. Los caudillos lo disputaron en esta necesidad, y de ahí la leyenda y el encumbramiento en el sentimiento popular. Pero si algo no fue Güemes, es eso: un gaucho. Perteneció, como Rosas, a un hogar acaudalado y con ejecutorias de hidalguía. Aunque esto no sea *siempre* —y a menudo es lo contrario, bien se ve— mérito alguno.

Por ventura el gaucho ha desaparecido, y no por desconsideración y deseo de Sarmiento ni prácticas de Mitre, sino porque no podía caber en una sociedad de trabajo y de principios, una sociedad sin guitarra y facón al cinto a toda hora. De haber cabido, habría existido. Es la ley.

En verdad Sarmiento pudo ahorrarse su frase infeliz; en este caso no fue profeta, o no pudo contener la ebullición de su restallante verbo, de su pluma indómita que lo convirtió en el más grande escritor que hemos tenido hasta el día de hoy. Pero tampoco en esto anduvo muy lejos de la verdad. Y tuvimos la mala suerte de alentar el gauchismo, cuya indolencia empecinada aún hace estragos de herencia. Frenamos, al morir Sarmiento, la edificación de escuelas; más: su dignificación. No hacemos suficiente culto de la escuela, en tanto que lo hacemos del rancho, en nombre de la tradición mal entendida. Y el rancho —el rancho y su símbolo— no sirve para nada, no merece cultos, ni siquiera el que sirvió a Sarmiento de primeriza escuela. Para nada valen sentimentalismos miserables. En todo caso debemos decir que el hombre merece algo más. Tanto creía él en esto que, ya muriéndose, "planeó un nuevo modelo de bancos para escuela" (Ponce).

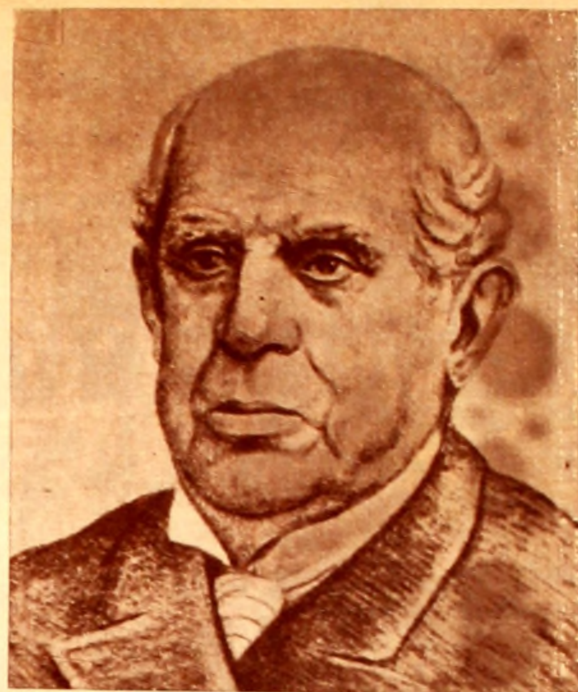
Lo que bien vale fomentarse es la idea de que un maestro debe encontrar siempre una escuela donde ejerce su profesión, y de manera respetable, porque es el arquitecto del propio destino de cada niño y, en consecuencia, todo lo contrario de un gaucho. Que no sobrarán nunca escuelas ni maestros mientras haya un solo analfabeto y, desgraciadamente, en nuestra tierra los analfabetos son muchos todavía. Analfabetos de conciencia también. De ahí la brea de sus monumentos.

Por esto mismo, no hay título más noble y que enaltezca tanto. Sarmiento lo entendió así; y lo prefirió a cualquier otro; él, "un presidente que tenía a más honor su profesión de maestro que todos los entorchados y los títulos".

La Universidad es distinto; es la ciencia, y ésta, benefactora y salvadora de otras tantas miserias, si le damos el cauce de la sensibilidad y el renunciamiento, aunque riesgosa de conducirnos al arrepentimiento einsteniano.

Julio IMBERT

(Especial para EL DIA)



Domingo Faustino Sarmiento, retrato por Cupertino del Campo, publicado en el álbum "Prohombres de América".



Su espíritu observador e inquieto no desdeñaba las oportunidades y, cuando deseaba ser más gráfico, agregaba bosquejos y apuntes.



Este es el "Solar Sarmiento" que obsequió la población paraguaya al ex presidente Sarmiento, en Asunción, propiedad del Estado argentino a quien incumbe su conservación.

VIENE LA FILARMONICA DE VIENA:

¿ES AUN LA MEJOR ORQUESTA DEL MUNDO?



La Orquesta Filarmónica de Viena en su bellísima sala de conciertos.

ENTRAR un domingo invernal de mañana a la tradicional, bella y profusamente dorada sala de la *Asociación Amigos de la Música* en Viena tiene aún hoy mucho de servicio religioso: es la hora de los "conciertos filarmónicos" celebérrimos por ofrecer desde hace generaciones las interpretaciones más perfectas de las grandes obras musicales. Es el ciclo en que hace su aparición en público la Orquesta Filarmónica Vienesa, institución de increíble arraigo en alma y espíritu de todo un pueblo. Hay una atmósfera muy especial durante estos actos: una unción profunda, una participación respetuosa y sin embargo conmovida de parte de un público que nunca deja vacía ni una sola butaca de las dos mil que existen en la sala dorada, en ese recinto que se jacta de dos cosas. Una es su maravillosa acústica y la otra, su aire impregnado aún de la memoria casi corpórea de Brahms, de Bruckner, de Mahler, y si queremos contemplarla como sucesora directa de otras anteriores de la misma Asociación, de Beethoven.

Durante décadas, la Filarmónica de Viena fue, en el concepto de numerosos famosos músicos, la orquesta número Uno en el mundo entero. El brillo de sus instrumentos de cuerda, su sonido voluptuoso, sensual, acariciante o celestial no tuvo parangón. La maestría técnica de cada uno de sus integrantes ha sido proverbial. Pertenecer a esa orquesta constituía siempre el anhelo supremo de todo músico vienés. Porque la Filarmónica no es solamente el conjunto encargado de la serie de los conciertos más renombrados de la capital austríaca, es al mismo tiempo —cambiando sólo el nombre— la orquesta de la no menos célebre Opera Imperial, hoy "del Estado".

Son innumerables las hojas de gloria que esa orquesta supo escribir en el libro de la historia de la música. Tuvo por directores las batutas más insignes de los últimos cien años. La dirigió Nikisch, la dirigió Mahler, Ricardo Strauss y Furtwängler, Bruno Walter, Kleiber, Klemperer; Weingartner significa en su trayectoria toda una época, de las más brillantes. Y en nuestra época, Karajan y Böhm, Mitropoulos, Stokowsky, Ormandy. Relativamente tarde entró Toscanini en contacto con la Filarmónica de Viena; y el día del primer ensayo bajo tan ilustre como severa batuta los profesores conocían algo como no lo habían experimentado quizá nunca: la nerviosidad de alumnos ante un examen; a los pocos minutos sin embargo, esa sensación se había trocado en admiración mutua y en amistad indestructible que había de durar hasta aquel nefasto día en que entraron los ejércitos hitlerianos en Austria. En ese instante depuso Toscanini la dirección de la orquesta en Viena y en los Festivales de Salzburgo tal como negó tres lustros antes su colaboración al fascismo italiano.

La Filarmónica de Viena fue fundada en 1842. Su inspirador no fue un austríaco sino el alemán Otto Nicolai, en aquel entonces director de la Opera de Viena y muy exitoso compositor lírico ("Las alegres comadres de Windsor", según Shakespeare, tema que medio siglo después tratara Verdi en su "Falstaff"). El primer concierto se efectuó el 28 de marzo de 1842, y entonces comienza la gloriosa historia de esa entidad. Como orquesta de la Opera se halla naturalmente bajo las órdenes del director de dicho Instituto. Como "Filarmónica" en cambio constituye —hecho notable para aquella época— una República que elige sus autoridades y más aún: el maestro que ha de conducirla en los conciertos.

Sud América conoció ese maravilloso conjunto en su doble calidad: poco después de la primera guerra mundial recibió la visita de la Opera de Viena y de la Filarmónica que además de acompañar los espectáculos de aquella, ofreció conciertos inolvidables. Las dos jiras —en aquel entonces una verdadera sensación y proeza, quizá la primera visita de un famoso conjunto orquestal a Sud América— causaron revuelo en las ciudades de la Argentina, del Uruguay y del Brasil. No hay que olvidarse que los años del 20 no conocieron aún el disco en su perfección actual, ni la radio. Sud América oyó por primera vez en su historia una orquesta de primerísima magnitud. Y conoció a Strauss, Schalk y Weingartner que pudieron realizar todo lo que las partituras maestras exigen.

Desde entonces han corrido más de cuarenta años. Vuelve la Filarmónica de Viena a Sud América. Ha sustituído el barco de entonces por aviones a reacción. En vez de viajar 20 días viajará menos que esta cantidad de horas. En otro avión aparte seguirán los instrumentos. Vendrán después de actuar en Salzburgo durante el mes del Festival —aún hoy el más cotizado del mundo y fundado precisamente por aquellos años de la primera visita a Sud América— y no es poca cosa echarse encima sin descanso la cantidad de conciertos que tienen planeados en el Nuevo Mundo. Y desde aquí, derecho a Viena para incorporarse a la vida musical ya iniciada a su llegada y deseosa de tenerla nuevamente en casa. ¡Cómo cambiaron las cosas desde aquella "tranquila" época del 20! Entonces un viaje a Sud América era un descanso o poco menos, para los artistas europeos; hoy que el cambio climático se produce en cuestión de pocas horas es un esfuerzo y para muchos, un sacrificio.

Pero cambiaron también otras cosas, y por cierto no menos importantes. ¿Sigue siendo la Filarmónica de Viena la "primera" orquesta del mundo? Es una pregunta que seguramente muchos aficionados se harán. Adelantemos una cosa fundamental. Si la Filarmónica vienesa fue efectivamente la mejor orquesta de cierta época ("...no es superada por ninguna otra, en ningún lado", opinó Berlioz en 1845, y juicios parecidos existen de otros músicos durante casi un siglo) hoy día ya no puede existir tal rango. Tal como no hay un mejor pianista, un mejor violinista, un mejor cantante en el mundo —sino muchos muy, muy buenos entre los cuales sólo el gusto personal puede definir posiciones— así no existe "la mejor orquesta". Pero investiguemos más. El arte orquestal se ha extendido de manera casi increíble durante los últimos cuarenta años. Hay zonas del mundo que llevan ciertas ventajas sobre otras, en este aspecto. Para formar orquesta se necesita, entre otras cosas pero primordialmente, mucho dinero. Austria ha pasado por épocas de miseria indescriptible, de hambre, ocupación. Sólo pudo renovar el plantel de sus orquestas mediante sus propios jóvenes músicos. No así otros países, sobre todo los Estados Unidos de América. Allí sistemáticamente se han contratado los mejores elementos, muchos de ellos refugiados de distintas partes de Europa. Más aún: allí se han congregado los mejores directores, también refugiados muchos de ellos. Y más, allí han podido comprar los mejores instrumentos, no sólo en cuanto a sonoridad sino —lo que es sumamente importante— también a unidad. La afinación de los instrumentos de viento por ejemplo es asunto difícil de conseguir; sin embargo proveniendo los instrumentos todos de la misma fábrica el asunto se facilita.

Nuestra era técnica lo es también para el aspecto técnico de las orquestas (y de los instrumentistas, dicho sea a parte). La enorme difusión del disco, la multimillonaria audiencia de la radio ha hecho que el aficionado sea hoy infinitamente más exigente que hace cuarenta años. Conoce hoy las orquestas del mundo ya no por su sólo nombre sino por su sonoridad. Sabe las virtudes de las más bellas y completas. Los medios electromecánicos han obrado este milagro que encierra sin embargo también no poco de peligro. En muchas ciudades menores los conocedores prefieren escuchar grabaciones de con untos famosos y no las orquestas de sus respectivas ciudades; no entremos en discusión si con o sin razón.

Si a mi se me preguntara hoy cuál de las orquestas prefiero, el dilema sería grande. Hace poco oí la orquesta de la ciudad norteamericana de Cleveland, con el veterano Georg Szell a la cabeza: fue simplemente maravillosa y parecía insuperable. Frente a las de Boston, de Filadelfia se experimenta casi lo mismo. No quedan atrás las de Berlín, el Concertgebouw de Amsterdam, la Filarmónica de Londres, las orquestas de Praga y de Varsovia, sin hablar de algunas orquestas rusas que ostentan una ampulosa sonoridad quizá nunca alcanzada antes. Y no se encuentran con mucha inferioridad (si es que la hay) los conjuntos de Hamburgo, de Budapest, de Milán. Las orquestas francesas poseen una perfección técnica admirable pero sin alcanzar ni la dulzura ni el hechizo sonoro de otras.

La visita de la Filarmónica de Viena constituirá por supuesto un acontecimiento de primerísima magnitud. Sea o no sea la "primera" del mundo, poco importa. Habrá de revelar —esto sí— a los oyentes la auténtica interpretación de algunas partituras maestras, especialmente de aquellas que nacieron en la misma ciudad de Viena o que, aún más, se originaron en el contacto directo con tan magnífico conjunto.

Kurt PAHLEN

(Especial para EL DIA)



El maestro Karl Boehm, conduce la actual gira de la Filarmónica de Viena por Sudamérica.

LA VILLA DE MELO EN 1811



Dor Diego de Souza, el Capitán General y Gobernador de Río Grande del Sur, jefe de la invasión lusitana que ocupó la villa de Melo en 1811.

"Aislada, sola, sin población, amenazada por todo un frente abierto a las partidas del cuatreraje, la Guardia de Melo llevaba la vida de zozobra de las poblaciones perdidas en los lindes... incierta y sin garantías, que hacía tan difícil la estabilidad de la población". — *Saviniano PEREZ* en "Cerro Largo. Centenario".

AQUEL proteico y pintoresco Manuel Cipriano de Melo y Meneses, vinculado a un sin fin de empresas oficiales y privadas, loables unas y pasibles de censura otras, había echado las bases del núcleo melense veinte años atrás, al establecer la Guardia de San Nicolás de Bari, bajo la advocación de Carlos IV.

Pero el capitán Agustín de la Rosa, convencido de su precaria ubicación, verificó su traslado tres años después a la costa del arroyo Conventos. En contados meses se delineó la nueva población y se procedió al reparto de chacras y solares.

Medio millar de pobladores registra el padrón inicial. La mayor parte de los cuales establecidos en el perímetro de Melo. El resto se avecindó hacia el Fraile Muerto, Cañada de Aceguá, Arroyos del Zapallar, Tarariras, Cordobés y las guardias de Arredondo, San José y San Antonio.

Nuevos aportes y deserciones demográficas denuncia la trabajosa consolidación familiar, base de la sociedad del centro civilizador fundamental del Este-Medio del País.

ANTE LA REVOLUCION

La reacción regional no pudo revestir la afirmación del proceso en el resto del país. Las mismas razones geopolíticas y socio-económicas, de gravitación en el secular período luso-hispánico, en la fluctuante zona fronteriza, actuaron en la promoción de una menor intensidad de sus decisiones.

Es su posición especial de alejamiento, sólo pudo ser "villa abierta" de entrada o salida de las posibilidades contrarrevolucionaria, borbónicas y prolusitanas. La auténtica posición criolla tardó en imponerse.

El desorden, la confusión, las alternativas de presión hicieron a muchos desentenderse del problema. En cambio otros prefirieron mantener una situación que pudiera reportar ventaja y utilidad.

Se registró, empero, la identificación primera del Comandante de la época don Joaquín de Paz con la Junta de Mayo. Este viejo militar hispano le prestó su acatamiento por entender que era su deber jurisdiccional el de obedecer a la superioridad, que por otra parte, afirmaba defender a su mismo rey. Pero una vez convencido de que no seguía su línea, se sumó a la posición contrarrevolucionaria defendida desde los muros sitiados de Montevideo.

LA CAMPAÑA "PACIFICADORA"

En desesperado recurso para contrarrestar la indetenible revolución, el Virrey Elío tuvo que llamar en su auxilio a sus ocasionales aliados lusitanos. Y la villa de Melo fue la primera escala importante de la invasión que se puso bajo el mando del Gobernador de Río Grande del Sur, Capitán General Diego de Souza.

Desde su campamento de Bagé aquel ejército inició sus marchas el 17 de julio de 1811, pasó el 18 y el 19 el río Negro, tomó las guardias de Sagunto, San Rafael y Piraí, con el rumbo del Yaguarón Chico, a la par que emitía una proclama a la población de la Banda Oriental, para prevenirla de su cometido "pacifista" y eliminar equívocas resistencias a su paso.

En la proclama "tranquilizadora" excluía toda idea de conquista y establecía que se retiraría "luego que pueda conseguir una apaciguación consolidada entre los diversos partidos". A la vez que enviaba comunicaciones a Paz, al vecino Crosa Peñarol, etc., procurando su ayuda y asistencia con los elementos esenciales de alimentación y transporte, tras el estímulo de su pago. Al igual que proclamaba a sus compatriotas exhortándolos a incorporarse a sus filas.

PALADINA CONFESION

Adelantó hacia la villa de Melo al mariscal de campo Manuel Marques de Souza el cual entró en ella el 23 de julio a las cuatro de la tarde, siendo recibido por el Comandante, prácticamente inerme y la población, sin oposición aparente, aun cuando en realidad ésta había adoptado las medidas precaucionales de esconder sus ganaderías para ponerlas a salvo.

Y el mismo Diego de Souza hizo base en la localidad el 26 de julio haciendo alarde del respeto de la propiedad privada, luego de haber recorrido treinta y ocho leguas de caminos intransitables en medio de un penoso invierno colmado de temporales y sus hombres "con los pies hinchados por ir a pie en tiempo tan riguroso, sin tomar un solo caballo ni vaca".

Un solo detalle puede significar la impotencia del Comandante Paz, frente a estas presencias castrenses lusitanas. Sus fuerzas consistían en veinte hombres, diez Blandengues de Montevideo y diez voluntarios de Caballería, armados de dieciocho carabinas y seis espadas!

Cabe advertir que las palabras de Diego de Souza sobre su respeto religioso a aquellas propiedades se ve desmentida por su propia confesión al ministro, conde de Linhares, al cual relató que había ordenado "mandarlos a buscar donde los tenían ocultos, disfrazando soldados con trajes de gauchos y fincando un edicto para fingir después que los compró a los supuestos gauchos". Además el comandante Paz hizo diversas reclamaciones sobre múltiples robos provocados por "ladrones" misteriosos, para los cuales pidió la protección del portugués.

EL PLANO DE LA VILLA EN 1811

Una de las exigencias de de Souza contra exhibición de la lista de vecinos y plano de la localidad, fue la de la realización de un prorrateo de boyadas y caballadas, que urgió por todos los medios a su alcance, fuera satisfecho.

En realidad el vecindario en forma parcial y habilidosa, contrarrestó con retardos, aquella imposición y sus perjuicios no fueron demasiado sensibles. Incluso varios de ellos se deben haber visto favorecidos en su contacto con el invasor.

Aunque la medida exacta de la realidad tal vez pueda ser dada por otra confesión de de Souza a Linhares, en la que afirma que el ejército gasta menos en campaña que en los cuarteles...

La ocupación arroja, empero, un saldo favorable para la historia, pues el sargento mayor graduado del Real Cuerpo de Ingenieros, Jacinto Desiderio Cony, levantó un completo plano de la villa, en el cual se observan los sitios ocupados y las primitivas construcciones oficiales y privadas, al fin del tercer lustro de existencia.

En la cincuentena de solares identificables, se destacan los de los vecinos Manuel Sanguino, José Muñoz, Estanislao Muga, Antonio Morales y Manuel Ramos, los únicos que figuran también en el plano primitivo que exhumáramos en 1960. Trascendente comprobación del dificultoso arraigo y esforzada permanencia.

Se indican también como vecinos a José Nunes, Andrés Ramírez, Matías Silva, Fernando Pérez, Pedro Ortuño, Mauricio Cortés, Roque Blanco, Diego Senandes, Narciso García, Juan Garay, Felipe González, Joaquín de Paz, Agustín Pagola, Antonio Pinilla, Bernabé Roiz, Bernardo Ferreiro, Atanasio Sosa, Blas Coronel, Francisco Carnaval, Francisco Crosa Peñarol, Juan Carpintero, Antonio José, Juan Bautista Berdún, Luis Nois, José Mirou, Lucas Cabrera, Luis Almada, Pascual Torrero, viuda de Barbosa, Ramón Santiago, Antonio Leiva, Miguel Rivas, Plácido Cabral, Gregorio Zapatero, Gregorio Carpintero, Santiago Castil, José Antonio Medina, Ventura da Ponte, Manuel Pereira, Manuel Gil, Venancio Pérez y Francisco Roiz.

OCUPACION LUSITANA

El 8 de agosto, decididos a reanudar su marcha invasora en la Banda Oriental, el capitán general Souza designó al sargento mayor Manuel Alvarez Guimaraes para asumir los destinos castrenses de ocupación de Melo, con instrucciones militares reservadas de conservar la localidad como cabecera de puente y aprovisionamiento para futuras operaciones de avance o retirada. Aunque como es explicable, sólo hizo evidentes las de mantener "la más bien entendida armonía" y auxiliar al comandante español con las fuerzas que le pidiera para asegurar su autoridad y comando regional.

Por eso, cuando se precipitó el desenlace, con la obligada desocupación promovida en 1812 por el armisticio luso-porteño, el viejo y valetudinario don Joaquín de Paz, agotó los trámites para que los portugueses no abandonaran Melo, alegando su seguridad y la conservación del orden....

Flavio A. GARCIA

(Especial para EL DIA)



Facsímil reducido del original coloreado de la Planta de Villa de Melo preparado por el sargento mayor graduado del R. C. de Ingenieros, Jacinto Desiderio Cony.

ARQUEOLOGIA

HISTORIA DEL ARTE



Vaso con asa estribo que nos muestra una representación mítica Mochica. Fue exhumado en Lambayeque y el estilo de sus formas corresponde a esta última cultura. La investigación de esta interinfluencia, de esta mezcla de estilos seguramente ha de contribuir al mejor conocimiento de la prehistoria de ambas zonas. (Foto Campá. Colección privada).

UNOS de los procesos básicos de la arqueología es la determinación de los estilos, el proceso de su nacimiento, desarrollo, ramales e interinfluencias hasta su postrer desaparición como unidad. Proceso que no finaliza ahí, sino que en un sentido, el que ya es considerado por nosotros como parte de la psicología del arte, se hacen necesarios estudios métodológicos de las supervivencias, proceso que en algunos casos, aquí en el Continente ha perdurado por más de diez siglos posteriores a la desaparición de la cultura originaria del estilo, o las derivaciones de ese complejo estético que le dio nacimiento y sentido como elemento medular de un conjunto abstracto de artes plásticas que forman el estilo.

La historia del arte se nutre y se ha purificado su sistemática, con los procesos de investigación que emplea la arqueología, los que a su vez son tomados de la historia natural. El estudio de los procesos estéticos ha sido encarado por la arqueología como una disección, el desmenuzar los elementos que componen el material objeto del estudio; sólo así fue posible considerar que la cronología arqueológica de tipo relativo, base para la cronología absoluta, fuera posible efectuarse mediante el conocimiento de los estilos y consiguientemente la ordenación de los materiales con esa sólida base.

Nosotros con una visión sencilla de trabajo nos hemos permitido ampliar su campo de acción; considerando que los procesos industriales básicos deben ser estudiados a fondo, no sólo para historiar el proceso de un estilo, sino también lo hemos considerado necesario para determinar la existencia de determinados grupos, de cuyos rastros podremos estar seguros, al ser detectados como portadores de unos determinados conocimientos; las técnicas pueden ser tan complejas que son indudables elementos probatorios de la existencia junto a ese material, de la influencia o supervivencia de determinados estilos de trabajo.

Entendiendo que la base de la historia del arte deberá estar directamente vinculada al estudio de estos procesos, el arqueólogo actual los estudia y crea las fichas necesarias que, con seguridad, un día deberá emplear el investigador de la historia del arte que trabaje con la suficiente amplitud de miras, como para cavar hondo en el nacimiento de los procesos cuyo resultado son las primeras expresiones que podemos calificar como "artísticas"; expresiones que ya pueden existir en las más primitivas industrias líticas. Nosotros hemos llegado a aislar, entre miles de piezas de un tipo primitivo dentro de la industria lítica (paleolítico inferior), la obra de una determinada mano, de un estilo de labor dentro de un tipo industrial el que ya caracteriza el alba del arte, de un dominio dentro de determinadas formas a las que el arqueólogo denomina simplemente industrias y que ingenuamente, los estudiosos de la historia del arte llaman con poca austeridad "escuelas".

Es extraño, pero fue en el Uruguay, país en que asombrosamente no se han preocupado de enseñar arqueología o prehistoria en la enseñanza media, ni que tiene absolutamente texto alguno de Prehistoria Nacional, en donde oímos por vez primera, hace unos diez años, de labios del coleccionista Francisco Matto, la aseveración de que un día los arqueólogos deberían estudiar básicamente los estilos, los procesos relacionados con el arte, para recién poder hacer correlaciones culturales con base amplia y firme. Entonces cuando nadie había publicado nada sobre el particular nosotros guardábamos con atención las ideas que surgían de esas conversaciones que durante tantas tardes mantuvimos en la vieja quinta de la avenida 8 de Octubre y Larrañaga.

Nosotros hemos trabajado en todo sentido para que se integraran los estudios de los estilos a la arqueología, nuestro grano fue generoso ya que en varios centros diferentes surge la necesidad y se comprueba su utilidad. Los trabajos de J. H. Rowe en EE. UU., y los de Jorge Muelle en el Perú, son claros ejemplos de esa integración tan necesaria y que un visionario, aquí en este Uruguay nos exponía allá en 1955.

Tomando como base dos conceptos emitidos por J. H. Rowe, que dicen: "1ro. En un momento dado, cada pueblo tiene un estilo propio más o menos homogéneo" y "2do. Todo estilo decorativo se modifica constantemente", se puede trabajar en todo un nuevo campo de grandes aportes a la cronología prehistórica.

Una vez que se localizan tradiciones estéticas se pueden localizar nuevas facies culturales o quizá hasta nuevas culturas, esto puede suceder en materiales archivados desde siglos y fichados como pertenecientes a una determinada cultura. Este método se ha empleado muy aisladamente, sin conocimiento alguno de su proceso por arqueólogos que más que técnicos fríos eran grandes conocedores de la historia del arte, o que su formación provenía en origen de una educación de estudiosos o eruditos de las artes. Es así que asombrosamente empleando técnicas que muy posteriormente se han de sistematizar que Rafael Larco Hoyle en el Perú, define de una vez por todas una serie de culturas que antes se agrupaban o cuyas muestras se asignaban a otras, en una vieja idea de agrupar por regiones o como el resultado de una determinada área de excavación.

Hace ya varias décadas determinó un grupo de culturas en la costa y recientemente la cultura Pocopampa, de formas fantásticas y de un valor plástico de alta envergadura: se le confundía con Chavin. A la cultura Pallasca, que también este investigador logró aislar como producto de su localización estilística, asimismo se le veía como parte de un determinado complejo Chavin.

Aun cuando el horizonte panperuano de Chavin nos muestra a traves de sus distintos períodos más de un estilo (ver Suplemento Dominical de EL DIA del 3/3/63), lo mismo sucede con los Olmecas en México. Es necesario además de estudiar a fondo las modificaciones que sufre el estilo en vida, el considerar también que un estilo presenta un determinado continum que el investigador debe reconocer aún a través de las normales modificaciones que su vida ofrece.

Ya pasó, en el Perú, la necesidad de atribuir todo lo que reunía una determinada característica de vejez, de trabajo lítico en gran tamaño, de proceder de determinadas áreas, etc., a la cultura de Chavin. Y si bien es innegable que más de un grupo cultural en origen sufre la fuerte influencia de Chavin (Paracas sería un buen ejemplo), luego se observa el triunfo del estilo propio que con el tiempo se ha de definir hasta triunfar con sus determinadas características, sin por ello negar que el estilo y las variantes de una determinada cultura pueda sobrevivir en forma de influencia en otra cultura, cuando la originaria, por ejemplo Chavín con el grupo Mochica, ya ha desaparecido; en su origen los Mochicas presentan una marcada influencia Chavín, la que irá disminuyendo hasta un cierto límite, mas siempre ha de mantenerse. Chavín desaparece como cultura, sus centros religiosos pasan al olvido entre el siglo I a. C. y el II de la Era, mientras que los Mochicas, portadoras de esa fuerte influencia del estilo Chavín se han de mantener hasta el siglo IX de la Era.

Los herederos del patrimonio cultural Mochica, los Chimues, toman asimismo partes fundamentales del estilo anterior y lo desarrollan hasta su desaparición en manos de los españoles, ya que la anterior conquista Inca les permitió seguir desarrollando los elementos de su estilo decorativo. Vasos negros procedentes de sitios chimues un tanto aislados en los contrafuertes cordilleranos, presentan una fuerte influencia Chavín; los Mochicas fueron un puente de "conservación", de supervivencia de parte fundamental de un estilo.

El análisis de los estilos realizado con cautela, utilizando áreas muy extensas, sin preconcepto alguno, ha de brindar, seguramente, resultados asombrosos; nosotros examinamos las cabezas de guerreros que fueron utilizadas como "clavas" en los edificios de Pallasca, que presentan una plástica peculiar. Son incluso desconocidas para los arqueólogos, salvo los especialistas; esas cabezas tienen su imagen en cerámica y varias idénticas han sido exhumadas en Lambayeque, a cientos de kilómetros, en la ciudad santa de Batán Grande, en la huaca Las Mercedes.

Las losas grabadas de Cerro Sechín, las que fueron, desde los tiempos del gran Tello, atribuídas a Chavín, nada, desde el punto de vista estilístico, tienen que relacionarse con esa cultura; sí, en cambio, se les vincula estilísticamente con sus similares del nivel I de Monte Albán en México. No sólo hay una identidad de estilos, la técnica de trabajo, el tipo de losas previamente emparejadas, ambas cumplían idénticas funciones arquitectónicas, etc.

El estudio de los estilos seguirá brindando sorpresas y aclarará en mucho el panorama arqueológico de América. Esa labor recién comienza.

Felizmente ya se superaron los tiempos en que el objeto arqueológico era un mero elemento inanimado, que por su condición representativa iba al Museo como pieza de arte que luego observarían los diletantes, los "gustadores", etc. Hoy día hasta el coleccionista particular estudia los objetos arqueológicos de arte que posee y es natural que muchos estudiosos de la historia del arte, de la psicología del arte o de la plástica de un determinado pueblo o continente se transforme en coleccionista.

El concepto moderno da igual valor en origen a la punta de flecha que a una bella representación escultórica. Todo es parte de la historia de la humanidad, elementos fundamentales en la verdadera "construcción" de la historia del arte y por consiguiente ya admirarlo como unidad, es degradarlo de sus trascendentales funciones como portador de un mensaje estético, eslabón, parte de un todo, sin que por ello, una vez estudiado y que realice sus aportes sea destinado al Museo o a la vitrina de la Colección, donde de ser expuesto con un cierto orden, dentro de normas elementales, podrá seguir cumpliendo con ese magnífico cometido que es el de enseñar, función que en nada desmerece el que también pueda representar como el de ser una notable expresión plástica.

Los museos antiguos, viejos muestrarios de bellas obras de arte agrupadas por que "una hace juego con la otra" ya han desaparecido y los que quedan agonizan. Ha nacido una ciencia que dio vida a los objetos, a los museos y a las colecciones; es la Museografía.

Raúl CAMPA SOLER

(Especial para EL DIA)



Vaso negro de cerámica con asaestribo procedente del horizonte cultural Chavín. El estudio de los estilos de las industrias aclara la incógnita de la procedencia del asa estribo, la que era atribuida a Chavín, mientras que ahora sabemos que procede de Ecuador, ello nos ha servido para localizar otros muchos razgos estilísticos que en Perú se entendía originarios de allí. No sólo ahora se sabe que Chavin no es la cultura arcaica del Continente como se preconizaba ya que nace de otras, en Ecuador con casi mil años de anterioridad. (Foto Campá. Colección privada).







AL IGUAL QUE LOS DEMÁS HABITANTES DE LA SELVA, TARZÁN PRESIENTE LA EXISTENCIA DE AGUA CERCANA. EL ALIVIO ES COMPARTIDO POR TODOS DURANTE LA CRISIS...









